



S. MOLITOR

Demselben 7^{ten} Werk beigesügt von seinem Freund Fr. Tandler



Große Sonate
für die
GUITARE
allein.

als Probe einer bessern Behandlung dieses Instruments,
mit beigelegten Anmerkungen für den Spielenden.

Gesetzt und
Herrn Fr. Tandler
gewidmet von

S. MOLITOR.

Mit einer Vorrede des Verfassers, enthaltend eine historische Darstellung
der Hauptperioden der Cyther und ihrer Abstammlinge von den ältesten
bis auf unsere Zeiten, nebst Gedanken über die Guitare und deren Behandlung.
2tes Werk.



GROSSE SONATE

für die

GUITARE

allein,

als Probe einer besseren Behandlung dieses Instruments,

VON S. MOLITOR.

Vorrede.

Die Erfindung eines Instrumentes, auf welchem der Ton durch das Schnellen einer gespannten Saite hervorgebracht wird, ist so natürlich und einfach, daß sie bei mehreren Völkern gemacht worden seyn kann, und nicht eben nothwendig nur durch Ueberlieferung von einer auf die andern gekommen seyn muß.

Älteste
Geschichte
der Lyra
und Cyther.

Richtig ist es, daß wir bei allen Völkern des Alterthums, so weit Fabel und Geschichte reichen, *Guitare* = (*Cyther*) = ähnliche Instrumente antreffen. Bei allen diesen Völkern fällt der Ursprung dieser Instrumente, zugleich mit jenem der Musik selbst, in die Zeiten der fabelhaften Vorwelt. * Bei allen sollten sie zuerst von Göttern und Heroen eingeführt worden seyn, welche zugleich erste Stifter der Staaten waren, ** und hauptsächlich durch die göttliche Kunst der Töne die Menschen dem Stande der rohen Wildheit entrissen, und sie die Kunst gelehrt haben sollten, in Gesellschaft verbunden ein glücklicheres Leben zu führen.

So sehr aber auch die älteste Geschichte der Musik mit der Fabel verwebt ist; so können wir doch so viel bestimmt annehmen, daß unsre Kenntniß derselben, so wie unsre Kenntniß der meisten Künste und Wissenschaften, ursprünglich von den alten *Egyptiern* herrührt. *** Von ihnen kam die Musik an die *Griechen*,

Fortpflanzung der
Musik von
Egyptiern,
Griechen,
Römern,
bis auf uns.

* So wenig irgend jemand die Sprache, die Baukunst, oder eine andere menschliche Kunst und Wissenschaft erfunden haben kann, eben so wenig kann auch jemand (in dem Verstand, nemlich, wie es gemeinlich genommen zu werden pflegt,) die Musik erfunden haben. Beinahe jedes Volk giebt seine eigenen Erfinder der Künste an; welches im Grunde nichts anders heißt, als daß sie alle zu ihrer Zeit Personen unter sich gehabt haben, die in ihren Gegenden, ohne etwas von einander zu wissen, an der Verbesserung oder Vervollkommenung irgend eines Theils der Musik unter den ihrigen gearbeitet haben. Solche Personen waren vorzüglich *Osiris*, *Jubal*, *Hermes* oder *Merkur*, *Cadmus*, *Chiron*, *Amphion*, *Apollo*, *Orpheus*, *Bardus*, *Thuisco*, u. s. w. *Forkel's allgemeine Geschichte der Musik*. 1. Band. S. 70.

** Nur die *Hebräer* machen hierinn eine Ausnahme, indem sie *Jubal* den Erfinder der Musik nennen; der schon in das Zeitalter *Jareds* gehörte. *Ebendaf.* S. 101.

*** Der jüdische Geschichtschreiber *Philo* berichtet, *Moses* habe von den *Egyptiern* die *Arithmetik*, *Geometrie* und die ganze *Musik* erlernt. *Clemens von Alexandrien* bezeugt das nemliche. Auch *Phitagoras* verdankt den Priestern dieses Landes den größten Theil seiner Wissenschaften, vorzüglich seine Kenntniß der Musik. *Ebendaf.* 1. B. S. 73.

bei welchen sie bekanntlich in so hohem Ansehen stand, daß sie sogar gesetzlich getrieben wurde, und schon einen höheren Grad von Vollkommenheit erreichte. Von da ward sie früh nach *Italien* verpflanzt, in der Folge von den *Römern*, wenn gleich nicht gesetzlich wie in Griechenland, doch mit nicht minderem Fortgang kultivirt, und verbreitete sich endlich von da über das übrige Europa.

Alter der
Lyra und
Cyther.

Die *Lyra* und die *Cyther* sind, unter den Saiteninstrumenten wenigstens, unstreitig die ältesten. * Die Erfindung der *Lyra* ward von *Egyptiern* sowohl als *Griechen* einem *Merkur* (*Hermes*) zugeschrieben. ** Die *Cyther* hingegen war den *Griechen* eigenthümlich, und bei diesen dem *Apollo* geheiligt. ***

Worin die-
se beiden
Instrumen-
te verschie-
den waren.

Ob und welcher Unterschied zwischen der *Lyra* und der *Cyther* bestanden habe, läßt sich bei so vielen widersprechenden Nachrichten schwer bestimmen. Am wahrscheinlichsten ist es, daß beide Instrumente im Wesentlichen einander ähnlich, und nur in der äußeren Form und vielleicht in einigen Nebendingen in etwas verschieden gewesen seyen; **** wie dann auch beide Benennungen oft miteinander verwechselt wurden. Dies nemliche ist auch von einigen andern Namen zu verstehen, welche nicht sowohl verschiedene Instrumente, als vielmehr nur verschiedene Arten und Formen der *Lyra* oder *Cyther* bezeichneten: dahin gehören *Phormynx* und *Chelys*, welches letztere mit *Testudo*, *Schildkröte* oder *Laute* übersetzt wird, jedoch mit der *Laute* der neuern Musik keineswegs verglichen werden darf. *****

Noch ei-
nige Arten
und Benen-
nungen der
Cyther bei
den *Grie-
chen*.

Alle diese Instrumente bestanden aus einem ausgehöhlten Resonanzboden, von welchem zwey Hörner oder Arme ausgingen, die wieder oben mit einem Querleg verbunden waren, der zugleich zur Befestigung der Saiten diente. Die Zahl der Saiten war verschieden: Die *Lyra* der *Egyptier* hatte ursprünglich nur drey Saiten; bei den *Griechen* hatte die *Lyra* und *Cyther* am gewöhnlichsten sieben; bis endlich *Timotheus von Milet*, ein Zeitgenosse des mazedonischen *Philipps*, die Zahl derselben auf seiner *Cyther* auf neun, nach andern sogar bis auf elf,

* Wenn man die Theile betrachtet, woraus die *Lyra* besteht, so kann man ihr das höchste Alter nicht abzurechnen. Der Mensch war in seinem ersten Zustande ein Jäger, oder ein Fischer, und dasjenige Instrument ist gewiß das älteste, aus dessen Beschaffenheit man diesen Umstand am besten erkennen kann. Die *Lyra*, die hauptsächlich aus zwey Stücken zusammengesetzt ist, bedurfte zu dem einen nur der Hörner eines Thieres, und zu dem andern der Schale eines Fisches. (Sieh das Schreiben des Herrn *James Bruce* an Herrn *Dr. Burney* über den Zustand der Musik in *Abyssinien*, in *Burney's Geschichte der Musik*.)

** Auf welche Art *Merkur* zu dieser Erfindung gekommen sey, wird unter mehreren älteren Schriftstellern, die ihrer gedenken, am verständlichsten und wahrscheinlichsten von *Apollodor* (Lib. II.) beschrieben. Der *Nil*, sagt er, nachdem er ganz *Egypten* überschwemmt hatte, und wieder in seine Gränzen zurückgetreten war, ließ auf seinen Ufern eine große Menge von Thieren allerlei Art, und unter andern eine Schildkröte zurück, deren Fleisch von der Sonne so vertrocknet war, daß unter der Schale nichts als durch die Austrocknung angespannte und dadurch klingend gewordene Sehnen und Knorpel übrig gewesen. *Merkur*, der an den Ufern des *Nils* spazieren gieng, rief zufälliger Weise mit seinem Fuß an die Schale dieser Schildkröte, und wurde durch den Klang, den dieser Stoß hervorbrachte, so ergötzt, daß er dadurch zuerst auf die Idee von einer *Lyra* kam, welche er nachher in der Form einer Schildkröte verfertigte, und mit getrockneten Sehnen von toten Thieren bezog. *Forkel's allgem. Geschichte der Musik* 1. Band, Seite 82.

*** Ebendaf. Seite 199.

**** Ebendaf. Seite 200.

***** Ebendaf. Seite 418.

vermehrte. * Diese Instrumente wurden entweder mit den bloßen Fingern oder mit einem kleinen Stäbchen, *Plektrum* genannt, gespielt; im ersten Falle wurden die Saiten mit beiden Händen, wie auf unsrer Harfe, gegriffen.

Außer der *Lyra* und *Cyther* und deren verschiedenen Arten waren bei den Griechen noch verschiedene Saiteninstrumente im Gebrauch, welche ganz eigentlich als Abstammlinge von jenen anzusehen sind. ** Sie lassen sich füglich in zwei Klassen theilen. Zur ersten rechne ich jene, auf welchen die Saiten dergestalt frei lagen, daß sie, wie auf unsren Harfen, mit den Fingern von beiden Seiten gespielt wurden; nemlich das *Psalterion*, *Magadis*, *Simikon* und *Epigonion*. Das *Psalterion* würde ich nach der Beschreibung und den Abbildungen, welche man davon hat, eine viereckigte Harfe mit zehn Saiten nennen. *** Von den übrigen ebenbenannten Instrumenten ist die Meinung, daß sie nur in der Zahl der Saiten und in der hiernach proportionirten GröÙe verschieden gewesen seyen: so hatte *Magadas* zwanzig Saiten, deren jedoch immer zwei in der Oktav gestimmt waren (mithin, wie wir es heut zu Tag nennen, 10 Chöre), *Simikon* 35, *Epigonion* 40. --- Außer diesen gab es bei den Griechen auch ein Instrument, *Trigonon* genannt, welches, (wie es seine Benennung zeigt) dreieckigt war, von einigen für unsre Harfe gehalten, von anderen aber in die Klasse von Instrumenten gesetzt wird, von welchen ich nun gleich sprechen werde.

Von den
Saiten-In-
strumenten
der Grie-
chen.

In der zweiten Klasse begreife ich jene Instrumente, auf welchen die Saiten, wie auf unsern Cymbalen, auf einem Resonanzboden aufliegen, und also nur von einer Seite angeschlagen werden. Dahin rechnen einige das ebenbenannte *Trigonon*. Ferner glaube ich dahin zählen zu sollen die *Nabla* (wenn sie, wie Herr Forkel sagt, mit dem *Nebel* der Hebräer dasselbe Instrument war). Ihr Resonanzkasten bildete ein Viereck, dessen eine Seite ungefähr zweimal so lang war, als die entgegengesetzte. Dann werden als dahin gehörig genannt, der *Barbiton* und *Sambuka*, eine Art von Hackbret.

* Es wird vielleicht keinem meiner Leser unbekannt seyn, daß die Lazedämonier diese Saitenvermehrung des *Timotheus* nicht gestatten wollten. Als er in den *Carnischen* Spielen mit um den Preis streiten wollte, näherte sich ihm einer der *Ephoren* mit einem Messer und befahl ihm, diejenigen Saiten damit von seiner *Cyther* abzuschneiden, welche über sieben waren. Dies war nicht genug; er wurde durch eine feyerliche Rathsverordnung sogar aus der Stadt verwiesen. — Diese Verordnung ist so merkwürdig, daß ich nicht umhin kann, sie zum Vergnügen meiner Leser hier vollständig einzurücken:

„Demnach *Timotheus*, der *Milesier*, bei seiner Ankunft in unsrer Stadt unsre alte Musik entehrt, und die *Lyra* mit sieben Saiten verachtet; auch durch seine Einführung einer größeren Menge von Tönen die Ohren unsrer Jugend verdorben, und durch die Anzahl seiner Saiten und die Neuheit seiner *Melodie* in unsre Musik einen weibischen und gekünstelten Charakter gebracht hat, anstatt des planen und ordnungsvollen, worinn sie bisher erschien; nicht weniger auch weil er durch seine *chromatischen Kompositionen*, anstatt der *enharmonischen* unsre Melodie schändlich gemacht hat; so haben die Könige und *Ephoren* beschlossen, ihn dieser Umstände wegen zu verurtheilen, und zu verfügen: daß er die überflüssigen Saiten abreißen, und bloß sieben Töne lassen soll, auch daß er aus unsrer Stadt verbannt, und dadurch männiglich gewarnt seyn soll, in Zukunft irgend eine unnütze Gewohnheit in *Sparta* einzuführen.“

Indessen waren es nicht die *Lazedämonier* allein, welche sich gegen die Neuerungen des *Timotheus* empörten; ganz Griechenland that beinah das nemliche. *Forkel's allgem. Geschichte der Musik*, 1. Band Seite 300.

** *Ebendaf.* Seite 418. u. f.

*** Dieses *Psalterion* ist also von dem Instrument, welches heut zu Tag unter diesem Namen im Gebrauch ist, ganz verschieden, indem dieses unser *Psalterium* in die Klasse der Cymbalen gehört. *Anmerk. des Verfass.*

Von der
Behandlung
der Cyther
u. der übr-
igen Saiten-
Instrumen-
te der Grie-
chen,

Es liegt nicht in dem Plane gegenwärtiger Darstellung, mich über die Behandlung dieser Instrumente, über die Effekte, welche sie damit hervorbrachten, und über die Baschaffenheit ihrer Musik überhaupt auszulassen. Ich beschränke mich darauf, hier anzuführen, daß diese verschiedenen Instrumente theils zur Ausführung ganzer Musikstücke, theils zur Begleitung des Gesanges gebraucht wurden. Besonders war die *Cyther* dieser letzteren Bestimmung gewidmet. Da aber als ausgemacht anzunehmen ist, daß die Alten die *Harmonie der Töne* nicht kannten, sondern sich bloß auf *Melodie* verlegten; * so kann man leicht denken, daß die Begleitung eines griechischen Gesanges mit der *Cyther* von einem heutigen Accompagnement himmelweit verschieden war, und daß das begleitende Instrument entweder in dem Unison mitsang, oder hie und da gleichsam zur Leitung der Stimme einzelne Töne anschlug. ** Uebrigens umfaßten alle hier benannte Instrumente nur eben so viel oder so wenig Töne, als sich Saiten (oder Chöre) auf demselben befanden; indem die Alten noch nicht dahin gekommen waren, durch Verkürzung der Saiten, das heißt durch das Uebergreifen derselben, die Zahl der Töne zu vervielfältigen. ***

Ursachen,
welche das
weitere
Fortschrei-
ten der Mu-
sik bei den
Griechen
gehindert
haben.

Sie kommt
an die Rö-
mer.

So waren die Saiten-Instrumente der *Griechen* in der glücklichsten Periode ihrer Künste beschaffen, und man kann schon hieraus auf ihre Musik selbst zurückschließen. Die nachgefolgten Schicksale der griechischen Freystaaten, welche seit der Zeit *Alexanders* des Grossen nicht wieder zum Genuß der Freyheit gelangen konnten, und endlich ganz unter römische Bothmäßigkeit geriethen, verhinderten das weitere Fortschreiten der Tonkunst. In diesem Zustande kam sie nun zu den *Römern*. Der kriegerische Geist dieses Volkes war für eine höhere Ausbil-

* Forkels allgem. Geschichte der Musik I. Band Seite 354 u. f. 401. u. f.

** Ebend. S. 413.

*** Zwar findet sich im *Plutarch* eine Stelle, aus welcher man beinahe vermuthen könnte, die Kunst auf wenigen Saiten mehrere Töne durch Uebergreifen hervorzubringen, sey den Griechen nicht unbekannt gewesen. Nach *Plutarchs* Erzählung legte nemlich der Schauspieldichter *Pherekrates*, indem er die Musik in Gestalt eines geprügelten und zerschlagenen Frauenzimmers auf das Theater brachte, derselben heftige Klagen über die Neuerungen der Künstler in den Mund; besonders beklagte sie sich über *Phrini*s und *Timotheus*, deren ersterer „sie mit seinen Coloraturen und Läufen gemißbraucht, indem er aus seinen fünf Saiten zwölf verschiedene Töne hervorgebracht habe,“ der letztere aber, „so oft er sie begegne, sie sogleich in Unordnung bringe, und in zwölf Theile zerlege!“ — Herr Forkel (in der allgem. Geschichte der Mus. I. B. S. 301.) indem er diese Stelle anführt, fügt unten die Anmerkung bei, „daß sich hieraus offenbar auf ein Instrument mit einem Halfe schließen lasse, welches als Griffbret zur Vervielfältigung der Töne diene.“ Allein Herr Forkel äußert selbst an einem andern Orte (S. 291.) kurz vorher, wo von der Saitenvermehrung des *Terpanders* die Rede ist, die Meinung, „daß man unter dieser Saitenvermehrung weder bloße Töne noch Saiten, sondern vielleicht mit weit besserem Grunde ganz neue Lieder verstehen müsse.“ — Sollte man diese natürliche Erklärung nicht auch auf jene Stelle im *Plutarch* anwenden, und unter den zwölf neuen Tönen eben so viel neue Lieder verstehen können, zumal wir bei den Griechen von einem Instrumente mit einem Griffbrette weder in Schriften noch in Denkmälern sonst eine Spur finden? Oder sollte man jene Stelle nicht lieber dergestalt erklären, daß die zwölf Töne aus fünf Saiten durch *Verstimmung* hervorgebracht wurden; oder daß auf dem mehrsaitigen Instrumente des *Timotheus* die *Skalen mehrerer Tonarten* zugleich hineingestimmt waren, und nach Belieben auch die übrigen (vielleicht eben bis zur Zahl von 12) hineingestimmt werden konnten? Man vergleiche damit was Herr Forkel I. B. S. 344. sagt: „Um mit mehr Bequemlichkeit in mehreren Tonarten nacheinander spielen zu können, hatten die alten Tonkünstler entweder mehrere Lyren oder Flöten zugleich bei der Hand, und gebrauchten sie abwechselnd, oder, welches am häufigsten geschah, sie bezogen eine *Lyra* mit so viel Saiten, als zur Ausübung verschiedener Klanggeschlechter und Tonarten erforderlich waren.“ Der Gebrauch eines Griffbrets zur Vervielfältigung der Töne hätte sie dieser Unbequemlichkeit überhoben, und wäre gewiß sehr bald allgemein geworden. Anmerk. des Verfassers.

ding derselben nicht günstig. Und obgleich der gestiegene Luxus unter den Römern die Liebhaberei der Musik sehr beförderte, indem er sie zum Gegenstande eines bis zum Unsinnigen getriebenen Aufwandes der Reichen machte, so lag doch eben hierinn schon ein vorbereitender Grund ihrer Abnahme, indem nemlich der Mißbrauch, der vorzüglich zu den Zeiten der Kaiser mit der Musik getrieben wurde, ihr bald Verachtung zuzog, und das unaufhaltsam einreißende Sittenverderbnis den allmählichen Verfall derselben unmittelbar herbeiführte.

Vorbereitende Ursachen ihres Verfalles bei denselben.

Unter den grossen Revolutionen des fünften und der darauf folgenden Jahrhunderte, welche die Gestalt von ganz Europa änderten, und den völligen Verfall aller Künste und Wissenschaften bewirkten, hatte die Tonkunst mit den übrigen ein gleiches Schicksal: sie fand nur noch in der christlichen Kirche ihre Zuflucht, und wurde fast ganz nur das Eigenthum der Geistlichen. Wenn sie in den Händen der letzteren als eines der kräftigsten Mittel zur Ausbreitung des Glaubens diente; so hatte sie hinwiederum der christlichen Religion alles zu danken, was sie in späteren Jahrhunderten unter den europäischen Nationen geworden ist.

Gänzlicher Verfall aller Künste u. Wissenschaften.

Die Musik findet in der christlichen Kirche eine Zuflucht.

Wiewohl in der *gottesdienstlichen Musik* der Christen der Gesang immer die Hauptfache war, und die ganze Lehre der Tonkunst in jenen Zeiten sich fast nur mit dem Gesang beschäftigte, so waren doch auch besonders vor Einführung der Orgeln, einige Saiteninstrumente, und unter diesen vorzüglich die *Lyra*, die *Cyther* und das *Psalterium* in der geistlichen Musik im Gebrauch. *

Gottesdienstliche Musik. Instrumente bei denselben.

Dabei fand indessen auch die *weltliche Musik* ihre Beschützer und Beförderer. Von *Pipins* Zeiten an war am Hof der fränkischen Könige stets eine Kapelle. *Karl der Grosse* und mehrere unter seinen Nachfolgern waren selbst grosse Kenner und Beschützer der Musik. Sie liessen durch ihre Kapelle auf öffentlichen Plätzen zum Vergnügen des Volkes eine Art von Romanzen singen, welche mit Instrumenten begleitet wurden.

Weltliche Musik im Mittelalter.

Die Leute, welche sich mit der *weltlichen Musik*, und (was damals von ihr unzertrennlich war) mit der *Poesie* beschäftigten, hatten in *Frankreich* den allgemeinen Namen *Menetriers*; in der Folge nannte man sie auch *Trouverres*, *Troubadours*, *Romanciers*, *Conteurs*, *Chanterres*, *Menestrels*, *Jongleurs* u. s. w. In *Teutschland* waren es die *Minnesänger*, später die *Meistersänger*, *Spielleute*, auch *varende Lute* genannt. ** Ihre Kunst bestand darinn, Begebenheiten zu erzählen und zu

Menetriers, Troubadours, Minnesänger u. s. w.

* Auch kommt im 9ten Jahrhundert schon die Benennung *Cymbalum* vor, worunter vermuthlich nur die älteren Hackbretartigen Instrumente verstanden wurden.

** Eigentlich sind diese verschiedene Benennungen nicht durchaus als gleichbedeutend anzunehmen. *Menetriers*, *Menestrels*, *Minstrels* war die allgemeine Benennung aller derjenigen, die sich mit der weltlichen Musik, das ist mit dem Dichten und Singen von Liedern verschiedenen Inhalts abgaben, und ihren Gesang mit Instrumenten begleiteten. Diese Dichter und Sänger hatten hauptsächlich in der *Provence* ihren Ursprung, von wo aus sie alle Länder von Europa bereisten, und sich vorzüglich an Höfen und bei vornehmen Herren aufhielten. — Mancherlei politische Ereignisse, durch welche vorzüglich ein hoher Enthusiasmus für das Ritterwesen und eine edle Schwärmerei der Empfindungen hervorgebracht wurde (worunter hauptsächlich die Kreuzzüge zu rechnen sind) brachten die Kunst zu dichten und zu singen bald auch in die Hände solcher Menschen, die sie nicht zum Erwerb ihres Unterhalts, sondern zur Darstellung ihrer Gefühle brauchten. Diese Klasse von Dichtern und Sängern wurden nun insbesondere *Troubadours* oder *Romanische Sänger* genannt.

Es

Ihre Instru-
mente.

besingen, eine große Zahl Lieder oder sogenannte *Lais* auswendig zu wissen und zu singen, und mehrere der damals üblichen Instrumente zu spielen. Ihrer Instrumente waren sehr viele, von denen wir zum Theil nicht mehr als die Namen wissen. Die besseren und vorzüglicheren unter ihren Saiteninstrumenten waren aber:

Die *Harfe*: sie war dreieckigt, und also im Bau schon unserer heutigen *Harfe* ähnlich.

Die *Leyer* (*la Viele, Vidala, Vitula*), die nemliche, welche wir noch heut zu Tage unter der Benennung *Bettlerleyer* kennen; auf welcher die Saiten theils durch ein mit Harz bestrichenen Rad, welches mit einer Hand gedreht wird, theils mit einigen Tasten für die andere Hand, klangbar gemacht werden. Sie ist daher mit der *Lyra* nicht zu verwechseln.

Die *Rote, Rotta*, auch *Crotta* genannt, war aller Wahrscheinlichkeit nach schon eine Art von *Guitare*. * Noch im vorigen Jahrhundert soll dies Instrument in *Wallis*, (wo es ehemals unter den *Minstrels* des Landes ebenfalls im Gebrauch war) unter seinem alten Namen *Crwth* (*Crott*), jedoch nur als ein äußerst seltnes Ueberbleibsel, vorhanden gewesen seyn. Der Beschreibung nach ist es unserer Violine ähnlich, mit 6 Saiten, davon zwey außer dem Griffbrett liegen, und mit dem Daumen berührt werden. Der Steg ist platt, so daß alle Saiten mit einem einzigen Strich berührt werden. --- Wenn dieses Instrument nicht etwa schon in jenen Zeiten mit dem Bogen gestrichen wurde, wovon zwar aus den vorhandenen Schriftstellern nichts erhellt; so ist es das erste in Form und Behandlung unsrer *Guitaren* ähnliche Instrument, aus welchem in der Folge unsere Lauten, *Guitaren*, und alle ähnliche Instrumente, selbst die Violinen, ausgebildet worden sind: es ist das erste Instrument mit einem Hals, der als Griffbrett zur Vervielfältigung der Töne dienen konnte.

Die *Citela* scheint der *Rotta* ganz ähnlich gewesen zu seyn.

Ausbildung
der Kunst.Entstehung
besserer In-
strumente.

Man würde jedoch irren, wenn man sich unter diesen Instrumenten etwas in seiner Art Vollständiges vorstellen wollte: die Instrumente gehen immer mit der Ausbildung der Musik gleichen Schrittes. Bessere Instrumente entstanden erst,

Es waren Könige, Fürsten und Ritter, so wie auch Geistliche aller Art unter ihnen. Ihr Flor dauerte ungefähr 250 Jahre, nemlich von 1120 oder 1130 bis 1382, in welcher Zeit bessere Dichter, z. B. *Dante, Petrarca, Boccac* u. a. m. aufkamen, die sich zwar nach den *Troubadours* gebildet hatten, sie aber weit übertrafen, und folglich allmählich verdrängen mußten. — Die übrigen Benennungen, als: *Romanciers, Conteurs, Chanterres, Jongleurs (Joueurs)* sind nur von den verschiedenen Kenntnissen und Verrichtungen dieser *Menestriers* oder *Troubadours* entlehnt.

Die *Minnesänger* der Deutschen, auch *schwäbische Dichter* genannt, waren ungefähr was die *Provenzalen* oder *Troubadours* der Franzosen, und aus gleichen Veranlassungen entstanden. Man nannte sie bisweilen auch schon *Meistersänger* oder *Meister des Gesanges*. Die eigentlich sogenannten *Meistersänger* entstanden aber später, als die *Minnesänger* bei den Höfen in Abgang kamen, und die Kunst des Gesanges in die Hände gemeiner Handwerker fiel, und von diesen zunftmäßig getrieben wurde; diese Klasse von Dichtern und Sängern nannte sich nun *Meistersänger*, hatte ihre eigene Statuten u. s. w. — *Varende Lüte* waren herumziehende Musikanten, und hatten daher ihre Benennung: Sie waren meistens entweder selbst Poffenreißer, oder verbanden sich mit solchen. Sie standen daher in großer Verachtung; die Kirche belegte sie mit dem Bann, die Gesetze erklärten sie für ehr- und rechtlos. — Als sie später sesshaft wurden, entstanden aus ihnen *Musikanten, Pfeifer, Thürmer, Spielleute, Meistersänger* u. d. gl. — Sieh *Forkel's allgem. Geschichte der Musik* 2. Band, wo dieser Gegenstand sehr ausführlich abgehandelt ist.

* Ebendaf. 2. B. Seite 744.

nachdem durch die Erfindungen des *Guido* von *Arezzo* im eilften Jahrhundert unser heutiges Tonſiſtem allmählig entwickelt, und durch die fortgeſetzten Forſchungen mehrerer gelehrter Männer endlich im 14^{ten} Jahrhundert das Siſtem der Harmonie (nach dem Begrif, den wir heut zu Tag mit dem Wort verbinden) entdeckt war. Das *Klavikord*, deſſen Ausbildung aus dem *Monochord*, eben in jene Zeit fällt, mag auch zur Ausbildung der übrigen Saiteninstrumente vorzüglich den Fingerzeig gegeben haben.

Klavikord:

Zu Ende des vierzehnten Jahrhunderts war es, als die *Leyer* durch eine damals in Frankreich neu erfundene Art dreifaitiger Diskant- und Baſs-Violinen (*Rebec*) verdrängt wurde. Auf dieſe edleren Instrumente verlegten ſich nun die Muſikanten, und nannten ſich *Menestrels*, *joueurs d'instruments tant haut que bas*. *

Violinen (Rebecs) im 14ten Jahrhundert.

Die Entſtehung der *Laute* und *Guitare*, und der verſchiedenen Arten derſelben ſcheint unmittelbar darauf erfolgt zu ſeyn. Nach *Paul's von Stetten* Bericht (in ſeiner Kunſt- Gewerb- und Handwerksgeſchichte der Reichsſtadt Augſburg) lebte ſchon im Jahr 1447 daſelbſt ein Lauteniſt, Namens Hans Weiſinger, genannt Ritter.

Laute im 15ten Jahrhundert.

In dem nemlichen Maafſe, als dieſe Instrumente in verſchiedenen Ländern ausgebildet und verbessert wurden, verſchwanden die äußerſt unvollkommenen Instrumente des Mittelalters ſo ganz, daß von vielen kaum der Name auf uns gekommen iſt.

Abſchaffung der alten unvollkommenen Instrumente.

Von Instrumenten, welche unſrer heutigen Guitare ähnlich, und wie ſie vorzüglich der Begleitung des Gefanges gewidmet ſind, war die *Laute* diejenige, die in Teutſchland, Frankreich und Italien ſeit dem 15^{ten} Jahrhundert am meiſten gebräuchlich und geſchätzt war. Die *Laute* und eine andere Art derſelben, die *Theorbe* **

Einführung der Laute u. Theorbe. Werth und Gebrauch derſelben in d. neueren Muſik.

* Ihre Verbindung, deren Vorſteher ſich *Roi de Menestrels* nannte, wurde durch ein Patent *Karls VI.* im Jahr 1401 beſtätigt, und dauerte bis 1772, in welchem Jahr ſie, in Folge eines weitläufigen durch die Anmaßungen ihres Vorſtehers, der ſich itzt *Roi des Violons* nannte, veranlaßten Rechtshandels, durch ein königliches Dekret aufgehoben wurde. S. *Forke's allgem. Geſchichte der Muſik*, 2. Band S. 750.

** Die Geſtalt der *Laute*, welche ſich von unſrer Guitare durch ihren gewölbten Körper, durch ihren breiteren Hals und durch die größere Zahl von Saiten unterſcheidet, wird kaum einem meiner Leſer fremd ſeyn. Ihre Eigenthümlichkeit beſtehet in der Zahl und Stimmung der Saiten, und in der für ſie angenommenen Art ihre Töne zu bezeichnen. Sie hat unten acht ziemlich tiefe Baſſsaiten, neben deren jeder zur Verſtärkung eine Oktave angebracht iſt; dann hinauf immer feinere, welche für den Geſang beſtimmt ſind. In allem ſind es 24 Saiten, welche zuſammen 13 ſogenannte Chöre ausmachen. Ihre Stimmung iſt von unten herauf A B C D E F G . a d f a d f. Die Baſſsaiten werden, je nach der Tonart worinn man ſpielt, in die darin vorkommenden Kreuz- oder Be-Töne geſtimmt.

Für dieſes Instrument war biſher nicht unſer gewöhnliches Noteniſtem angenommen, ſondern man bediente ſich der Buchſtaben des Alphabets, um den Bund zu bezeichnen, welchen der Finger greifen ſollte; und zwar a hieß die leere Saite, b der erſte Bund, c der zweyte, u. ſ. w. bis k. Die ſechs raſtrirten Linien, auf welche ſie geſetzt wurden, bedeuteten die ſechs oberen Saiten, welche eigentlich nur übergriffen wurden. Nur die Eintheilung des Taktes wurde durch Noten ausgedrückt, welche über den Linien ſtanden. — Die 3 tiefften Baſſsaiten wurden übrigens durch die Zahlen 6, 5, 4, die folgenden mit a und beigeeſetzten drey, zwey, oder ein ſenkrechten Strichen unter der Linie bezeichnet. Ein Schlüssel war nicht vorgezeichnet, nur der Takt. —

Die *Theorbe* iſt nur durch einen längeren Hals und noch einige Kleinigkeiten von der *Laute* verſchieden. Von ihr ſagt Herr *Albrechtsberger* in ſeiner Anweiſung zur Composition (Leipzig 1790. S. 417 und 418) ſie ſey ein ſogar zum Generalbaſſſpielen taugliches Instrument.

Die *Laute*, ſagt *Ebenderſelbe*, iſt „das tonreichſte Instrument, weil jeder Ton wenigſtens auf drey Saiten gefunden und gegriffen werden kann, nachdem es die leichtefte Applikatur verlangt.“ Ich will hier nicht unterſuchen, mit welchem Recht die *Laute* dieſes Prädikat verdienen mag, welches in dem

behaupteten auch in der neueren Musik schon einen solchen Rang, daß sie lange Zeit hindurch, und selbst noch bis in die Hälfte des vorigen Jahrhunderts, in den *Orchestern*, zugleich mit dem *Clavicymbal* oder *Flügel*, zum Dirigiren brauchbar erachtet wurden. *

Auch fehlte es nicht an Virtuosen, welche diese Instrumente mit großer Vollkommenheit behandelten, und durch die mannichfaltigen Modulazionen, deren diese klangreichen Instrumente fähig sind, ein ganzes kunstkennerisches Publikum ihrer Zeit entzückten. Besonders war aber die *Laute* in den Händen des schönen Geschlechtes, und zwar mit Recht, vorzüglich geschätzt, indem wirklich kein anderes Instrument sich mit der schönen weiblichen Stimme so lieblich vermählt.

Gebrauch
der *Mandora* in Ita-
lien.

Später erfunden, jedoch noch gleichzeitig mit der *Laute*, war die *Mandora*, ein in Bau und Ton der *Laute*, in der Stimmung aber mehr unsrer heutigen *Guitare* ähnliches Instrument im Gebrauche. ** Dieses ist zwar außer *Italien* wenig allgemein geworden; dennoch hatte es zu Anfang des vorigen Jahrhunderts in *Wien* ebenfalls seine Periode, und machte damals ungefähr das nemliche Glück, wie itzt in der neuesten Zeit die *Guitare*; auch that die *Mandora* schon damals wegen ihrer Einfachheit der in ihrer Behandlung künstlicheren *Laute* merklichen Eintrag.

Diese beiden Instrumente, nemlich die *Laute* und *Mandora*, sind wirklich so brauchbar, und so angenehm, daß sie in allem Anbetracht kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen. Und doch hat der Gebrauch derselben seit der zweyten Hälfte des vorigen Jahrhunderts so sehr abgenommen, daß man sie bei uns fast nur noch der Gestalt und dem Namen nach kennt.

Ursachen,
welche den
Verfall auch
dieser In-
strumente
herbeige-
führt ha-
ben, und
zwar: Un-
bequem-
lichkeit der
Besaitung.

Folgende Umstände scheinen mir vorzüglich den Verfall derselben bewirkt zu haben: *die doppelte Besaitung* (da nemlich, so wie auf unsern Klavieren die Saiten verdoppelt waren) machte nicht nur das Reinstimmen überaus mühsam, sondern mußte, zumal an einem mit Darmsaiten bezogenen Instrumente, die Unbequemlich-

Sinne, wie Herr Albrechtsberger es nimmt, vielmehr dem Klavier und der Harfe zukommt. Allein ich kann die Bemerkung nicht übergehen, daß die *Guitare* hierinn der *Laute* nicht nachsteht, und, wenn ich mich nicht irre, wohl mehr als diese leisten kann. Auf der *Guitare* finde ich jeden Akkord wenigstens in drey, wohl auch in vier Applikaturen, und in jeder derselben kann ich ihn wieder in mehr als einer Lage nehmen.

Wenn übrigens auf der *Laute* und *Theorbe* der Bass immer nach der Tonart gestimmt wurde, so kann ich mir von dem Generalbassspielen auf denselben keinen großen Begriff machen, und davon höchstens nur auf die Magerkeit der Kompositionen jener Zeit schließen. Jedenfalls wäre die *Guitare* in einer geübten Hand dazu mehr geeignet.

* In diese Klasse gehörte auch der *Agiluto*, ein läutenähnliches, aber viel größeres Instrument, welches in den *Orchestern* vorzüglich zur Verstärkung der Bässe gebraucht wurde, und einen fast paukenähnlichen Knall von sich gab. Der Hals des *Agiluto* war wenigstens dreymal so lang, als der Körper des Instrumentes selbst. Indessen waren die vier obern Saiten, welche übergriffen wurden, nicht höher als bei der *Laute* angebracht.

** Die *Mandora* hatte ehemals 15 Saiten oder acht Chöre. Ihre Stimmung stimmt ganz mit jener unsrer sechssaitigen *Guitare* überein, nur hat sie noch ein tiefes D und C.

Herr Albrechtsberger im angeführten Werke S. 432. sagt, daß die vier Basssaiten C D E und A allzeit tonartmäßig gestimmt, und nur die vier vorderen d, g, h, e gegriffen würden. Ich bezweifle nicht, daß Herr Albrechtsberger sich deshalb wohl informiert haben werde. Allein ich muß hier bemerken, daß Herr Magistratsrath Jos. v. Fauner in *Wien* (der einzige *Mandorist*, den ich hier kenne, dessen vortreffliches Spiel aber auch von diesem sehr schätzbaren Instrumente den vollkommensten Begriff gibt) das tiefe A und E allerdings übergreift; wenn er gleich das letztere bisweilen nach der Tonart mit sehr gutem Effekt verstimmt. Uebrigens hat besagter Herr v. Fauner die doppelte Besaitung wegen ihrer Unbequemlichkeit schon vor längerer Zeit abgeschafft, kürzlich aber sein Instrument noch mit einer neunten Saite im Bass vermehrt.

keit mit sich bringen, daß dasselbe sich während dem Spiel allzubald verstimmt, und daß es fast unmöglich war, das Instrument nur durch Ein Stück hindurch gestimmt zu erhalten. Mehr noch als dieß scheint jenen Instrumenten *die ihnen eigenthümliche Art*, die Töne zu bezeichnen, nachtheilig gewesen zu seyn. Es ist leicht begreiflich, daß diese barbarische Bezeichnung nicht nur manchen Liebhaber von der Erlernung dieses Instruments, sondern auch und vorzüglich die Tonsetzer abgeschreckt haben mag, die Applikaturen desselben, und die Schrift selbst kennen zu lernen, ohne deren Kenntniß es jedoch unmöglich war, für dasselbe zu komponiren.

Die ihnen eigenthümliche besondere Schrift.

Am meisten aber hat gewiß die *Verbesserung des Klaviers*, und die allgemeinere Einführung dieses in Rücksicht auf Harmonie vollkommensten Instruments, dazu beigetragen, die Laute und alle ihr verwandte und ähnliche Instrumente vollends zu verdrängen.

Das Klavier verdrängt endlich die Laute und die ihr verwandten Instrumente.

Allein das Bedürfnis eines mehrsaitigen Tonwerkzeuges, welches mit Bequemlichkeit überall mitgetragen, gehend oder stehend gespielt werden kann, mußte bald wieder fühlbar werden. Und wirklich war zwischen der *Laute* und zwischen ihrer Nachfolgerinn --- unserer dermaligen *Guitare* --- nur eine kleine Pause.

Wiederwachendes Bedürfnis eines ähnlichen Instruments. Einführung der Guitare.

Die *Guitare*, die itzt bei uns in Aufnahme gekommen, ist ursprünglich die *spanische*, und nur aus *Spanien* --- wo sie von jeher beliebt und im Gange war --- nach *Italien* und *Frankreich* übersiedelt worden, in welchen Ländern man sie auch noch unter der Benennung der *spanischen Guitare* kennt.

Spanische Guitare.

Bei uns ist sie mehr unter der Benennung der *französischen Guitare* bekannt, eine Benennung, die ihr vermuthlich die Franzosen selbst beigelegt haben, vielleicht um sie von der eigentlichen *spanischen*, welche noch die doppelte Befaitung hatte, zu unterscheiden. *

Sogenannte französische Guitare. Ihr Unterschied von der spanischen.

Aus der ältesten *spanischen Guitare*musik nimmt man nur die vier Saiten e, h, g, d, wahr, in der neueren ist aber auch schon die fünfte angebracht.

Erste Verbesserung der spanischen Guitare durch die Beifügung der fünften Saite.

In *Italien* kannte man sie noch vor 9 Jahren meist nur noch in diesem Zustande; wiewohl die *Italiäner* die ersten gewesen seyn mögen, die ihr (nach der

* Von der *Guitare* sagt Herr *Albrechtsberger* am angeführten Orte folgendes: „Die *Zyther* (*Chitarra*) ist dreierlei: die *deutsche*, die *welsche* und die *spanische*. Jede wird anders behandelt. *Importa niente*.“ —

Unter der *deutschen Zyther* versteht Herr *Albrechtsberger* vermuthlich jenes mit Drathsaiten bezogene Instrument, welches wir unter der Benennung *Zyther* (nicht *Guitare*) in den Händen des unmusikalischen Volkes antreffen. Sie hat keinen Hals zum Umspannen, sondern besteht ganz aus einem flachen Resonanzkasten, der auf einer Seite gerade abgeschnitten, und für die zwey äußersten Saiten mit einem Griffbrette versehen ist, auf welchem sich Bünde von Eisendrath befinden. Diejenigen, die sie noch am besten spielen, lassen meistens nur einen Gesang mit Terzen und Sexten vergesellschaftet einhergehen, wozu sie von den übrigen Saiten einen Bass anschlagen; meistens aber wird sie in einen Hauptaccord gestimmt, und wo dieser vorkommt, nur ausgestreift.

Die *welsche Zyther*, wovon Hr. *Albrechtsberger* spricht, ist keine andere, als diejenige, welche wir am häufigsten die *französische Guitare* (nicht *Zyther*) nennen. Ihr Unterschied von der *spanischen* ist oben angegeben.

Das Anathema, welches Herr *Albrechtsberger* durch den bedeutungsvollen Zusatz „*importa niente*“ über die *Guitare* ausspricht, darf uns nicht beunruhigen. Hätte er die *Guitare* jemals gut, und vollkommen spielen hören, er würde sie nicht weniger als die *Laute* oder *Mandora* einer ehrenvollen Erwähnung werth geachtet haben. Allein zur Zeit, als er sein Werk schrieb, scheint die *Guitare*, oder *Zyther*, wie er sie nennt, noch eine *rara avis* gewesen zu seyn.

Aehnlichkeit der in diesem Lande niemals ganz abgeschafften Mandora) * noch die sechste Saite, nemlich das tiefe E beifügten.

In Frankreich ist --- nach den Kompositionen der beliebtesten französischen Kompositeurs für dieses Instrument zu urtheilen --- diese sechste Saite noch lange nicht so allgemein angenommen, als sie es sollte; bei uns in Teutschland hingegen ist die Guitare itzt nur in diesem vervollkommeneten Zustande im Gebrauch.

Zunehmen-
de Liebha-
berei für d.
Guitare.

Die Liebhaberei für dieses Instrument hat sich seit einigen Jahren außerordentlich verbreitet, und scheint, nach der mit jedem Monate erscheinenden Fluth neuer Kompositionen, selbst noch im Zunehmen zu seyn.

Kenner der
Musik ei-
fern gegen
die Auf-
nahme die-
ses Instru-
ments.

Der wahre Kenner und Liebhaber der Musik seufzt darüber, als über einen Beweis der Frivolität unsres Zeitalters, das an einem Instrumente Geschmack findet, welches nur allenfalls zur Begleitung bei Kleinigkeiten in wenigen Tonarten, und auch in diesen nur in den allergewöhnlichsten Accorden, brauchbar sey. Der strengere Kunstliebhaber eifert sogar gegen dies Instrument, welches, eben durch die Leichtigkeit womit man auf demselben die gewöhnlichsten Accorde in einigen Tonarten hervorbringen lernt, und durch die Unbekümmerniß, womit diese Accorde --- meistens ohne Rücksicht auf ihre Lage und ihr Verhältniß unter sich --- gespielt werden, zur schalesten Klimperei verleite, und dessen Verbreitung daher dem guten Geschmack in der Kunst wahren Nachtheil bringe.

Ihre Vor-
würfe sind
nicht ganz
ohne Grund.

Und leider sind, so wie die Guitare fast durchgängig behandelt wird, jene Vorwürfe nicht ohne Grund. Die meisten Guitare-Kompositionen sind so wenig als das Spiel der meisten Guitaristen dazu geeignet, jene Meinung zu widerlegen: ** diese Tändeleien, dieses unaufhörliche Arpeggiren regelloser Accorde, diese dem Instrument gar nicht angemessene Künsteleien, welchen selbst die besseren unter den Guitarespielern nachjagen, können dem Musikkenner nur eine schlechte Meinung von diesem Instrumente beibringen. *** Diese ganz falsche Behandlung der Gui-

* Ich habe selbst auf meinen Reisen durch *Istrien*, *Dalmazien* und *Albanien*, unter den *Risanoten* und *Montenegrinern*, auch auf den Inseln des *adriatischen Meeres* und auf den *Levantinischen Inseln* dieses Instrument angetroffen, jedoch mit Drathbesaitung. Selbst nicht musikalische Sänger stimmten allda ihre Saiten in Accorde, und streiften dieselben ganz leise zu ihrem Gesang aus.

** Ich kann nicht umhin an diesem Orte zwey ausgezeichnete *Dilettanten* zu nennen, welche hievon eine ehrenvolle Ausnahme machen, nemlich: Herr *Magistratsrath v. Fauner* und Herr *Tandler*, deren ersterer, wie ich bereits oben erwähnte, die mit unsrer Guitare übereinstimmende *Mandora*, letzterer aber die gewöhnliche sechsfaitige *Guitare* nicht bloß mit seltener Fertigkeit, sondern auch nun ganz in jener vollkommenen Manier behandelt, welche allein den Kenner vergnügen, und als Muster der guten Spielart aufgestellt werden kann. Ihr Name ist zwar unter den Musikliebhabern unsrer Kaiserstadt ohnehin rühmlich bekannt; ich halte es aber für Pflicht, sie unter den wenigen, die eine Ausnahme verdienen, vorzüglich zu nennen.

*** Es ist sehr zu bedauern, daß selbst Guitaristen, die es auf ihrem Instrumente zu einer seltenen Fertigkeit gebracht haben, die selbst diesem Instrument einen höhern Rang in der musikalischen Welt zu verschaffen ganz berufen wären, mehr durch zwecklose Künsteleien als durch solides Spiel und angenehmen Vortrag den eiteln Beifall der Menge zu erreichen sich bestreben, ja, daß sie sogar aus Sucht sonderbar zu seyn, auf die sonderbarsten Mißbräuche und auf die lächerlichsten Einfälle gerathen. Dahin rechne ich z. B. den allzuhäufigen Gebrauch oder vielmehr Mißbrauch des seynsollenden *Flageolets* — das Reißen der Saiten mit den Nägeln (wodurch sie den Darmsaiten vermuthlich den Ton von Drathsaiten geben wollen, und wozu sie sich anstatt der Nägel auf eine künstliche Art eigene Klauen wachsen lassen) dann das Klopfen und Trommeln auf dem Resonanzboden, indem sie nemlich zum Anfange eine *Entrata*, oder in den Zwischenfätzen einen förmlichen Tusch austrommeln u. a. m. — Die Herren sollten bedenken, daß sie sich durch solche Künste zu musikalischen Taschenspielern erniedrigen, und, wie diese ihre Herren Kunstgenossen, wohl Verwunderung, aber nicht Bewunderung erregen.

tare, und der gänzliche Mangel an Kompositionen, welche mit den Fortschritten aller andern Instrumente nur einigermaßen in Verhältniß stünden, werden wahrscheinlich auch den Verfall dieses Instruments nach sich ziehen, so wie aus ähnlichen Ursachen schon die Laute und die Mandor ihre Periode überlebt haben.

Gewiß hat aber die *Guitare* manche *Vorzüge*, welche sie mit Recht zu einem Lieblingsinstrumente unsrer Zeit gemacht haben. Der geringe körperliche Umfang, und die Leichtigkeit derselben machen sie zu dem bequemsten und tragbarsten unter allen Instrumenten, welche der Harmonie gewidmet sind, und als solche zur Begleitung des Gesanges oder zur Ausführung ganzer Tonstücke gebraucht werden. Mit dem Klavier oder mit der Harfe sind wir fast immer zwischen unsrer vier Wände gebannt; die *Guitare* hingegen ist eine angenehme Begleiterin auf einsamen Spaziergängen, wenn unser Herz von wunderbaren Gefühlen überflammt, und diese in Töne und Gesang auszudrücken sich gedrungen fühlt; oder in Gesellschaft, wenn die Schönheiten der Natur das Herz für Freude und Gesang geöffnet haben. Wer vermöchte diese Gefühle des Augenblickes immer bis zur Zurückkunft zum Klavier oder zur Harfe festzuhalten.

Doch hat das Instrument manche Vorzüge

In Hinsicht auf Bequemlichkeit.

In Hinsicht auf *Ton* wird niemand bestreiten, daß der *Ton* der *Guitare* sich besonders vortheilhaft an die menschliche Stimme anschmiegt, * und daß die

In Hinsicht auf Ton.

* Dies ist eigentlich freilich nur von dem *Ton* einer *guten Guitare* zu verstehen, die guten *Guitaren* sind aber leider nicht häufig zu finden.

Ueberhaupt haben die Instrumente mit gewölbtem Körper im *Ton* einen Vorzug vor jenen mit flachem Körper. Doch könnte auch an unser *Guitare* der *Ton* besser seyn, als er meistens ist, wenn nicht im Bau selbst Fehler bestünden, die demselben schädlich sind. Ich will es versuchen, einige dieser Fehler anzugeben.

Es ist meistens kein Verhältniß in der Dicke des Bodens zum Deckel. Dieses und die starken Quer- und Stemmhölzer, wodurch man dem Boden die Haltbarkeit verschaffen will, mögen am öftesten an dem verhaltenen holzartigen *Ton* schuld seyn. — Es ist ein Mangel, daß die Wirbel oder Schrauben, woran die Saiten befestigt sind, von rückwärts gedreht werden; bei jedesmaligem Stimmen muß man rückwärts andrücken, und durch jeden Druck leidet der ohnehin so schwache Boden und Deckel, und das Instrument müßte bald zu Grunde gehen, wenn man nicht jenem Druck durch den unproportionirten großen Klotz, an welchem der Hals befestigt wird, oder durch stärkere Querbalken am Boden des Instruments entgegenwirkte, welches aber dem *Ton* nicht anders als nachtheilig seyn kann. Selbst der viele Leim muß hiebei dem guten *Ton* hinderlich seyn. — Auch die große Oeffnung im Deckel mag wohl mehr den *Ton* schwächen, als ihn auswerfen. — Hiezu kommt noch eine Neuerung, die ich erst seit kurzem an den *Guitaren* eines hiesigen sonst sehr guten Instrumentenmachers wahrnehme, welcher solche mit Silberpapier ausfüttert, was doch unmöglich den guten *Ton* befördern kann.

Sollte man daher sich nicht zu einem ganz gewölbten Körper nach Art der Mandor oder Laute entschließen können, und der Bequemlichkeit oder der Eigenthümlichkeit der *Guitare* wegen die flache Form derselben beibehalten wollen; so würde ich dennoch vorschlagen, ihr einen nur etwas ausgehöhlten und stärkern Boden zu geben, die Saiten an einer Schnecke zu befestigen, in welche die Schrauben, wie an andern Instrumenten, von der Seite eingreifen, die Oeffnung am Deckel aber, nach Art der Resonanzböden an den Klavieren, Lauten oder Mandoren, zu verdecken.

Durch die Einführung der kleinen Zäpfchen, womit auf den neueren *Guitaren* die Saiten oben am Saitenfest befestigt werden, scheint mir das Instrument ebenfalls nichts gewonnen zu haben, indem ein solches Zäpfchen bei trockener Witterung leicht herausfallen kann, bei feuchter Witterung aber, wenn die Saite quillt, oft gar nicht herauszubringen ist. Sollte es nicht besser seyn, die Saiten blos vermittle eines einfachen Knopfes in einem Einschnitte, ohne Zäpfchen (wie bei den Violinen) zu befestigen? oder sich nach Art der Violinen eines freiliegenden, rückwärts eingehängten Saitenfestes zu bedienen? Freilich würde man im letzteren Falle sich auch zu einem Sattel und zu einem Stimmstock, wie an den Geigeninstrumenten, entschließen müssen. Vielleicht daß ein solcher Versuch nicht unbelohnt bleiben und zu manchen angenehmen Entdeckungen führen würde.

Die Bünde von Saiten sind in Hinsicht auf *Ton* die besten, und wären vorzüglich zu empfehlen, wenn sie nicht das nachtheilige hätten, daß sie der linken Hand im Auf- und Abgehen hinderlich wären. Jene von Silber oder Messing sind übrigens besser als jene von Elfenbein.

manchfaltigen Modulazionen, deren derselbe fähig ist, dieses Instrument in die Reihe derjenigen setzen, welche vorzüglich geeignet sind, Leidenschaften zu erregen und Leidenschaften zu beschwichtigen, mithin den Zweck der Musik unmittelbar zu erfüllen.

Die Vor-
würfe hin-
gegen treffen nicht
das Instru-
ment, son-
dern die
leichte Be-
handlung
desselben.

Bei diesen anerkannten Vorzügen der Guitare lohnt es um so mehr der Mühe zu untersuchen, ob jene Mängel und Gebrechen, welche der Guitare zum Vorwurf gemacht werden, aus der Beschaffenheit des Instruments selbst entstehen, welche demselben in der Ausübung schon so enge Gränzen setze, oder ob dieselben nicht vielmehr nur dem Mangel zweckmäßiger Anleitung und vorzüglich dem Mangel guter Muster, das heisst, guter Kompositionen zuzuschreiben seyen?

Glücklich
gewählte
Stimmung
der Guita-
re.

Was die eigenthümliche Beschaffenheit des Instruments betrifft, so ist die auf demselben angenommene Stimmung sehr glücklich gewählt, und besser als irgend eine andere dazu geeignet, eine sehr vollständige Harmonie mit grosser Leichtigkeit hervorzubringen.

Leichtig-
keit auf
derselben
aus allen
Tonarten
zu spielen
und in alle
auszuwei-
chen.

Durch diese Stimmung ist man in den Stand gesetzt, durchaus vier- oder wenigstens dreystimmig rein zu spielen; das heisst, auch in Ansehung der Entfernung der Töne, woraus der Accord zusammengesetzt ist, und ihrer Fortschreitung das gehörige Verhältniß zu beobachten. Durch diese Stimmung des Instruments wird es nicht nur möglich in allen Tonarten zu spielen, ohne (wie bei der Laute) die Basssaiten nach der Tonart im Voraus zu verstimmen, mithin in alle Tonarten auszuweichen; sondern es gehört selbst zu den Vorzügen unsres Instruments, daß, bei einiger Uebung in dem Gebrauch der Applikaturen, es nicht mehr Mühe kostet aus einem als aus dem andern Ton zu spielen.

Möglich-
keit eines
solideren
Spieles auf
der Guita-
re.

Bei dieser Beschaffenheit des Instruments ist dasselbe ohne Zweifel geeignet mehr zu leisten, als in drey oder vier Tonarten, den Accord des Grundtons und der zwey Dominanten zu geben, und damit einen in diese engen Gränzen eingewängten Gesang zu begleiten; oder eine aus einer Zusammensetzung von Arpeggiaturen in verschiedener Bewegung und einigen ausgestreiften Accorden bestehende seynsollende Sonate hervorzubringen. Es käme nur darauf an, daß diejenigen, die für die Guitare schreiben, ihrem Instrumente selbst sein Recht widerfahren liessen, daß sie endlich aufhörten, nur immer der Oberflächlichkeit der Menge

Eine Vermehrung der Guitare mit drey oder wenigstens zwey Basssaiten, welche nach der Tonart gestimmt werden könnten, würde dem Instrument sehr wohl thun. Doch dies sey den Herren Liebhabern, welche auf Vervollkommenung desselben sinnen können, vorbehalten.

Die neue sogenannte Lyra, welche erst vor einigen Jahren in Frankreich aus der gewöhnlichen Guitare der alten Lyra nachgebildet wurde, ist allerdings für den Liebhaber schöner antiker Formen eine erwünschte Erscheinung. Ihr Ton — wiewohl des grösseren Körpers wegen stärker als jener der Guitare — ist nichts destoweniger dumpf, gleichsam im Instrument selbst verhalten. Es scheint, daß noch gar keine Versuche gemacht worden sind, diejenige Form für die neue Lyra zu finden, welche dem Ton am günstigsten wäre. Vielleicht liegt das grösste Hinderniß des Tones darin, daß der Körper dieser modernen Lyra — gegen die gewöhnliche Form aller Geigen- Lauten- und Guitar-ähnlichen Instrumente — sich nach oben zu erweitert, und endlich gar in zwey ausgehölte Arme verliert, aus welchem der Ton den Rückweg nicht wieder finden kann, oder durch angebrachte kleine Oeffnungen theilweise entwischt. Ich zweifle nicht, daß das Instrument gewinnen würde, wenn man den eigentlichen Körper nach oben zu, wie an der Laute, oval zusammen laufen liesse, die beiden Arme aber, ohne Verbindung mit dem Resonanzkasten, bloß als das behandelte, was sie sind, als eine Zierath:

zu fröhnen, und vielmehr sich bemühen, den Liebhabern Muster einer bessern Spielart zu liefern.

Unter dem Schwall von Guitare-Kompositionen sind zwar einige, deren Verfasser sich bemüht haben, das gewöhnliche Spiel wenigstens den Hauptregeln der Harmonie unterzuordnen; * auch wohl einige wenige, aus denen man abnehmen kann, daß ihre Verfasser die Möglichkeit geahndet haben, über die gewöhnliche Spielart hinauszugehen, und eine bessere Methode einzuschlagen. ** Vielleicht würden wir auch schon mehrere gute Muster einer solidern Komposition für die Guitare aufzuweisen haben, wenn diejenigen, welche des Instruments vollkommen mächtig sind, zugleich die Wissenschaft der Komposition befäßen, deren Mangel sie allein zu verhindern scheint, sich und ihr Instrument zu dem was es seyn könnte, zu erheben.

Wie dem auch sey, so ist mir wenigstens noch kein Kompositeur für dieses Instrument bekannt, der einen ausführlichen Versuch geliefert hätte, auf demselben die Harmonie in Grundton und Mittelsstimmen im gehörigen Zusammenhang und Verhältniß so durchzuführen, wie man es doch sonst von allen Instrumenten fodert, deren ganzes Wesen vorzüglich in Harmonie besteht.

Dieses nun ist der Zweck, den ich mir bei der Guitare vorgesetzt habe. Ich habe seit anderthalb Jahre einige aus diesem Gesichtspunkte bearbeitete Sonaten herausgegeben, in welchen jedoch die Guitare nur noch als begleitendes und konzertirendes Instrument erscheint. ***

Verfuche
des Verfä-
ssers zu ei-
ner voll-
kommen-
nen Be-
handlung
der Guita-
re.

Gegenwärtige *große Sonate* gebe ich nun dem kunstliebenden Publikum als den *ersten Versuch, auf der Guitare allein ein ganzes mit beständiger Rücksicht auf die Regeln und Forderungen der Kunst ausgeführtes Tonstück darzustellen.*

In wiefern dieser sowohl als jene früheren Versuche in der angedeuteten Hinsicht gelungen seyn mögen, stelle ich ganz gerne dem Ausspruch unbefangener Kenner anheim, welche auch den *Werth der Komposition* an sich beurtheilen mögen. Immer halte ich jedoch die Ueberzeugung fest, daß diese *Art das Instrument*

* Herr de Call, der durch seine Kompositionen für die Guitare eben so wohl um die Verbreitung dieses Instruments, als um die Unterhaltung der Liebhaber desselben wirklich Verdienst hat, verdient in dieser Hinsicht vor vielen andern unterschieden zu werden.

** In dieser Hinsicht zeichnen sich unter der Menge die wenigen Kompositionen von Carully aus, in welchen man wenigstens einen richtigen Gesang und oft auch einen ordentlich fortschreitenden Bass wahrnimmt. Auch fangen seit Kurzem einige unter den hiesigen Musik- und Gitarreistern an, eine bessere Spiel- und Schreibart, wenigstens theilweise einzuschlagen: unter diesen glaube ich Herrn Diabelli und Herrn Matiegka nennen zu dürfen, in deren neuern kleinen Gitarrefachen manche in dieser Hinsicht sehr gut gelungene Stellen vorkommen. Im Allgemeinen glaube ich an diesem Orte jedoch noch gegen Mißbrauch in dieser neuern Schreibart warnen zu müssen, daß man nicht bloß für das Auge schreibe, und nicht etwas setze, was der Spieler nach aller Genauigkeit so, wie es geschrieben ist, auszudrücken nicht im Stande wäre.

*** Grand Sonate pour Guitare et Violon concertants. Oeuvre 3. Au Magasin de l'Imprim. chymique à Vienne.
Sonate pour Guitare et Violon concertants. Oeuv. 5. chez Artaria et Comp. à Vienne.
Trio pour Violon ou Flûte, Alto et Guitare concertants. Oeuv. 6. chez Thadé Weigl à Vienne.
Trio concertant pour Flûte, Alto et Guitare, arrangé plutôt refait d'après un Quatuor de Devienne. chez Träg à Vienne.

Recueil de petites Pieces favorites de differents Auteurs et un Rondeau original pour la Guitare seule d'une difficulté progressive. Au Magasin de l'Imprimerie chymique à Vienne. Livr. 1 et 2.

zu behandeln die einzige ist, welche den Kenner und Schätzer der Harmonie jemals befriedigen kann.

Rechtfertigung d. angenommenen noch ungewöhnlichen Orthographie.

Zur Rechtfertigung der von mir angenommenen *Schreibart* (im engeren Sinn des Wortes, *Orthographie*) welche zwar nicht die für die Guitare gebräuchliche, sondern vielmehr dem Klavier eigen ist, glaube ich behaupten zu dürfen, daß nur diese Schreibart die Accorde und das Maas der Klänge für den Spieler sowohl als für den bloßen Musikkenner richtig darstellt; da hingegen die gewöhnliche Schreibart nicht viel mehr als den bloßen mechanischen Fingeratz ausdrückt, und ein musikalisches Auge --- ungefähr eben so, wie eine von orthographischen Fehlern wimmelnde Schrift das Auge des Sprachkenners --- beleidigen, von dem Instrumente aber, dem sie eigen ist, eine eben nicht vortheilhafte Meinung erwecken muß. *

Kompositionen dieser Art sind nicht schwerer auszuführen, als andere.

Diejenigen, welche gegen diese Spielart, und gegen diese Orthographie die vorgefaßte Meinung haben könnten, als ob solche *in der Ausübung schwer* zu erlernen wären, gebe ich die Versicherung, daß Kompositionen dieser Art *nicht schwerer* auszuführen seyen, als die meisten Produkte, womit besonders gewisse französische Professoren dieses Instruments uns seit einigen Jahren überschwemmen, und womit sich Meister und Schüler so mühsam plagen, wie jener Kunstliebhaber, der sich Jahrelang übt, eine Linse durch ein Nadelöhr zu werfen, und es darinn wirklich zu einer bewunderungswürdigen Fertigkeit gebracht haben soll. **

Es erübrigt mir noch einem Einwurfe zu begegnen, welcher mir von jenen Guitare-Liebhabern gemacht werden könnte, die dieses Instrument nur zum *Ve-*

* Ich kann an diesem Orte, wo von der Orthographie und Schreibart der Guitare die Rede ist, nicht umhin, noch folgende Bemerkung beizufügen:

Der Violin-Schlüssel ist für das Instrument nicht der eigentliche. Die Töne der Guitare stehen durchaus um eine Oktave tiefer als sie bezeichnet sind; das obere leere E der Guitare z. B. ist keineswegs das zweygestrichene (leere) E der Violine, sondern nur das eingestrichene, welches im Violinschlüssel auf der ersten untern Linie steht. Das untere leere E der Guitare hingegen ist nicht die Terz unter dem tiefen leeren Violin-G, sondern das tiefe Bass-E, welches im Bassschlüssel unter der Linie einmal durchstrichen ist; mithin dem tiefsten E des Klaviers gleich. — Demnach ist es klar, daß die Guitare noch nicht einmal den Schlüssel vindiziert hat, der ihr zukommt, welcher nach genauer Erwägung kein anderer seyn sollte als der Tenorschlüssel. Doch wie wird sich die Guitare darüber beklagen dürfen, da der Violin-Schlüssel in der neueren Instrumental-Musik, ja nun sogar auch schon im Gefang, alle andere Schlüssel nach und nach zu verdrängen scheint? So wird ja auch in Solofätzen für das Violoncell der Violin-Schlüssel durchaus eben so unrichtig angewendet.

Außerdem mag selbst ein aufmerkamer Blick auf gegenwärtige Sonate noch auf eine andere Betrachtung führen, diese nemlich: ob man nicht — um manche Sätze orthographisch richtig und zugleich für das Auge deutlich darzustellen — sich zweyer Linien, wie beim Klavier bedienen sollte, deren untere mit dem gewöhnlichen Bassschlüssel eigentlich dem Bass, die obere aber mit dem Tenorschlüssel dem Gefang und den Mittelftimmen gewidmet wäre?

Dies gebe ich indessen nur als einen Vorschlag, von dessen Ausführbarkeit und Zweckmäßigkeit ich zwar durch Proben überzeugt bin, ohne jedoch die Schwierigkeiten zu verkennen, welche sich der allgemeinen Ausführung desselben entgegen stellen würden.

** Zum Beweis, daß diese Spielart für ein musikalisches Talent bei zweckmäßiger Anleitung und verhältnismäßigem Fleiß eben sowohl als jede andere erlernt werden kann, könnte ich mich auf das Beispiel eines jungen Frauenzimmers berufen, welches unter meiner Anleitung in dem kurzen Zeitraum von beiläufig anderthalb Jahren von den ersten Anfangsgründen der Musik an, es auf der Guitare nicht bloß in der gewöhnlichen, sondern selbst auch in dieser kunstgemässeren Spielart zu einem bedeutenden Grad von Fertigkeit gebracht hat.

hikel des Gefanges brauchen. Ein höheres Spiel, bei welchem die Guitare als selbstständiges oder konzertirendes Instrument erscheint, liegt außer der Gränze, die sie sich gesetzt haben. Sie werden dasjenige, was ich wegen soliderer Behandlung des Instruments angeführt habe, vielleicht nicht auf sich beziehen, *die gewöhnliche Art mit der Guitare zu begleiten* für hinreichend, wohl gar für die einzige angemessene halten, und sich nicht entschließen wollen, von der *höheren Spielart*, die nach ihrer Meinung nur in die *sogenannte galante Musik* gehört, Notiz zu nehmen. Allein welcher unter diesen Herrn Liebhabern beschränkt sich streng genommen nur auf Begleitung? wer unter ihnen versucht nicht gerne, wenigstens ein kurzes Präludium, ein Ritornell, einen Zwischensatz als Ruhepunkt für die Stimme u. s. w. Also ist es nicht thunlich, die Galanterie-Musik von der bloß begleitenden ganz zu trennen. Auch ausserdem aber bin ich weit entfernt, die gewöhnliche Art, wie die Guitare als *begleitendes* Instrument behandelt wird, für gut, geschweige für die einzige und beste zu halten. Sie hat gewöhnlich alle an der Guitare zu tadelnde Fehler im höheren Grade. Zwar diese wird ein Spieler von richtigem Gefühl und Gehör vielleicht vermeiden können. Doch damit ist noch nicht alles gethan. Wie weit würden wir im Gefange noch zurück seyn, wenn auch unsere Orchester oder unsere Klaviere nichts anders als ein beständig in Arpeggien einherschreitendes, auf ein halb Dutzend Accorde eingengtes Accompanement hervorbringen könnten? --- Mein Rath ist daher, daß auch diejenigen, welche zwar die Guitare hauptsächlich *nur zur Begleitung des Gefanges* brauchen wollen, sich doch auf ein *solides Spiel* verlegen, und alle mögliche Fertigkeit zu erlangen trachten sollten, um --- wenn sie die grösseren Schwierigkeiten eines selbstständigen Tonstücks glücklich besiegt haben --- die minderen Schwierigkeiten in der Begleitung desto gewisser zu besiegen; vorzüglich aber, um einmal mehr Manchfaltigkeit und lebendige Darstellung in die Begleitung zu bringen. *

Auch wer die Guitare nur zur Begleitung des Gefanges brauchen will, soll sich dieser solideren Spielart befeissen, und sich darin einige Fertigkeit erwerben.

Nun noch einige Worte in Ansehung der dieser Sonate selbst beigefügten *Anmerkungen über Fingersatz und Vortrag* derselben. Bei diesen Anmerkungen bin ich nicht gemeint, neue im Gebiete der Tonkunst noch unbekannte Regeln aufzustellen. Die Regeln, auf welche ich zurückführe, sind theils allen Instrumenten gemein, und ihre Beobachtung wird zur Vollkommenheit des Vortrages bei jedem derselben gefodert; theils sind sie für alle ähnliche, das heisst der Harmonie gewidmete Instrumente angenommen. Sie dem Guitareliebhaber vorzuhalten schien mir nur deswegen nicht ganz überflüssig, weil sie, bei der gewöhnlich allzuflüchtigen Behandlung der Guitare, auf dieses Instrument fast noch nicht über-

Einige Worte über die dieser Sonate beigefügten Anmerkungen für die Spielenden.

* Einer meiner theuersten Musikfreunde Hr. H. S. v. K... war der erste, welcher auf eine bessere Behandlung in Begleitung des Gefanges dachte. Er übersetzte mehrere Arien aus Mozarts und andern Werke vollkommen im Geiste des Autors. Leider sind diese schätzbare Sachen — die einzigen, welche ich in dieser vollkommenen Art kenne — nicht in den Händen des Publikums. Uebrigens sind wir sowohl an Original-Gefängen mit Begleitung einer Guitare als an Uebersetzungen für dies Instrument zwar der *Quantität* nach sehr reich, der *Qualität* nach hingegen noch sehr arm.

tragen worden zu seyn scheinen. Die Bezeichnung des Fingerfatzes aber bei einigen Stellen werden mir die Herrn Liebhaber hoffentlich Dank wissen.

Ich habe nun über Guitare-Spiel und Komposition mein Glaubensbekenntnis hiemit abgelegt.

Bloß Liebe für die Kunst, bloß hochachtungsvolle Rücksicht für die große Zahl von Liebhabern dieses zwar schon sehr allgemeinen, in der That aber noch sehr wenig gekannten, ja vielmehr noch sehr verkannten Instruments, haben mir dabei die Feder geführt. Den Vorwurf irgend einer andern Absicht glaube ich um so weniger befahren zu dürfen, da ich als bloßer Dilettant mit den Herrn Professoren auf keine Weise in Kollision kommen kann, deren Kunst --- eben sowohl als ihr Verdienst um die Verbreitung und Vervollkommnung dieses durch ihren Fleiß seit einigen Jahren schon sehr hoch getriebenen Instruments --- ich mit der verdienten Achtung erkenne.

Mein Wunsch ist erreicht, wenn ich durch diese meine *Versuche* nur etwas dazu beitrage, *das Bedürfnis eines regelmässigeren solideren Spieles unter den Liebhabern zu erwecken*, und schon hiedurch die Nothwendigkeit besserer Kompositionen vorzubereiten, wodurch der Guitare in der musikalischen Welt jener Rang verschafft werde, der ihr mit Recht gebührt.

Wien im Herbstmonat 1806.

S. Molitor.

SONATE

Adagio. *Allegro.* *B.* *C.*

The musical score consists of five staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). It contains a series of notes and rests, with dynamic markings such as *f* (forte) and *pp* (pianissimo). The second staff continues the melody, with similar dynamic markings and some slurs. The third staff features a *cresc.* (crescendo) marking. The fourth staff also includes a *cresc.* marking. The fifth staff concludes with a *legue* (likely *legue* or *legue*) marking. The notation is handwritten and includes various musical symbols like beams, slurs, and dynamic markings.

A. Bei anhaltenden Väten muß ich besonders anempfehlen, die Finger jeder linken Hand, bis zur völligen Ausklingen der vorgeschriebenen Zeit, so wie beim Klavierspielen fest auf den Saiten liegen zu lassen, damit nicht die Schwingung derselben geändert, der Nachhall des Tons unterbrochen und durch das zu frühe Aufheben der Klang der leeren Saiten dazwischen gehört wird. Bei der bisher üblich gewesenen Schreibart für dieses Instrument hat man nur selten anhaltende Töne oder dieselben doch nur bei leeren Saiten angewendet.

B. Die zusammengebundenen Väten werden wie überhaupt in der Musik, nur einmal angeschlagen.

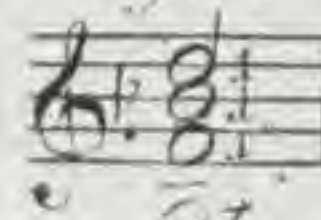
Man hindere die Schwingung der Saiten nicht, trachte die Finger rund und fest auf die Saiten zu legen und nehme die Töne ganz nahe am Bunde; man halte das Instrument aufrecht, so, daß die Schenkel desselben zwischen den Kopf und der linken Achsel zu stehen kommt; man lege es nie an den Leib an, verwerfe die zu starke Besaitung, und man wird sich überzeugen, daß auf der Guitare ein verhältnismäßiges Nachhallen der Töne - wie auf dem Klavier oder der Harfe - vorhanden ist.

C. Die mit einem Querstrich bezeichneten Akkorde werden mit dem Daum ausgeführt.

Handwritten musical score for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'p' (piano), 'f' (forte), and 'oreo'. There are also fingerings indicated by numbers 1-5. The score is written in a historical style with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

O F. Bei solchen Noten, die in der Ordnung der Tonleiter fortlaufen, werden nur immer die ersten von den zusammengebandenen mit der rechten Hand angespielt, indem die zwei, oder drei darauffolgenden Töne durch den Schwingung der Saiten von selbst nachhallen, wenn die Finger der linken Hand mit der gehörigen Kraft aufgedrückt werden.

C. Wenn fünf Noten unter verschiedener Bewegung zugleich zusammentreffen, die nicht mit dem Daum ausgestreift werden können; so kann man von der Regel, den kleinen Finger der rechten Hand nahe am Saitenbunde fest anzusetzen, abgehen, und den Akkord, um ihn mit mehr Präzision hervorzubringen, mit Hülfe des kleinen Fingers, nemlich mit allen fünf Fingern zugleich anschlagen.

H.  Bund mit dem 1^{ten} Finger, in der 3^{ten} Position, schon wird d. b. f mit diesem Finger; das tiefe b aber mit dem kleinen Finger auf der tiefen E-Saite gezogen. Durch diese Position wird der darauffolgende Accord schon vorbereitet.

pp

Magiere

del.

f

fp

fz

f

27. Der nemliche Finger, welcher das G# und nachher in nemlichen Takt das hohe A greift, spielt das darauffolgende leere E wehrend dem Aufheben des Fingers an, ohne mit der rechten Hand den letzten Ton anzuschlagen.

28. Wehrend das leere h und e gespielt wird, nimt man mit dem 1^{ten} Finger das G# um desto leichter mit dem 4^{ten} Finger das darauffolgende h erreichen zu können.

29. Es wäre zu wünschen, daß man von der bisher gepflogenen Methode des Trillers auf einer Saite ganz abgehe, und dafür denselben auf zwei Saiten gleichwie auf der Harfe an-

A handwritten musical score for the song 'The Rose Tree'. The score is written on ten staves, with the first six staves containing the vocal melody and the last four staves containing the piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The vocal melody is written in a soprano clef and includes lyrics: 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree', 'The Rose Tree'. The piano accompaniment is written in a bass clef and includes dynamic markings such as 'p', 'sfz', 'f', 'pp', and 'fz'. The score is written in a clear, legible hand, and the ink is dark. The paper is aged and slightly discolored. The overall style is that of a 19th-century manuscript.

nahme, wodurch derselbe nicht nur lange anhaltend, sondern auch ungleich reiner und stärke hervorgebracht werden kann.

Beispiele, wie der Triller auf verschiedene Arten in gegenwärtiger Lage hervorgebracht werden kann.

Finger der linken Hand



Finger der rechten Hand

oder	1	3	1	3	1	3	1	2	1	0
	1	0	3	3	1	3	3	3	1	0
oder	1	3	0	3	1	3	0	3	1	0

Flöfchen

Drum

Andante

TON DER GUITARE

Der Ton einer guten Guitare ist jener der Harfe am ähnlichsten; nur hat er die Stärke nicht wie dieser, ist aber zur Begleitung eines Gesanges viel annehmlicher und biegsamer.

Es liegt viel an der geschulten Hand eines Spielers, einen bessern oder schlechteren Ton aus diesem Instrumente hervorzubringen.

Der geschickteste Spieler, dessen Hand nicht zu einer gewissen Fertigkeit im Anschlagen der Töne geübt ist, der seine Aufmerksamkeit mehr auf das schnelle Abreißen der Töne, als auf das so sehr erforderliche Ebenmaaß der Kraft bei Abschnefflung derselben, angewendet hat, kann bei aller Fertigkeit höchstens bewundert werden; aber um allgemeinen, bleibenden Beifall zu erwerben, muß man einen sanften vollkommen runden Ton mit gutem Geschmak im Vortrag zu verrinnen wissen.

Ein wesentlicher Fehler, welchen man selbst bei Guitarspielern von einigen Ruf nicht selten antrifft, ist das Abschneiden der Töne mit den Nägeln. Viele beklagen sich über den Mangel guter Instrumenten, währenit dasjenige, welches sie in Händen haben nicht besser seyn kann. Viele sind mit der Besetzung unzufrieden, weil der Grund ihres klirrenden Tons nur darin liegt, daß derselbe statt mit dem fleischigen Theile der Fingerspitzen immer mit den Nägeln abgerissen wird.

Daher kömmt es, und selten nur von dem Bau des Instruments, daß so viele Guitarristen einen spärlichen, unangenehmen Ton, ja oft mehr den Ton eines Haktbretts aus der besten Guitare hervorzubringen.



VORTRAG IM GUITARESPIELE

Beim Solospieler dieser Art, wo immer die ganze Harmonie zusammengedrängt mit fortgeführt wird, ist die Reinheit und Deutlichkeit im Spiele eines der wesentlichsten Verdienste. Hauptsächlich aber muß man den darin herrschenden Gesang immer so ausheben, daß er durch die begleitende Mittelstimme und Bass nicht unklar und verdunkelt werde.

Wer überhaupt auf Geschmack im Vortrage einigen Anspruch machen will, muß den Charakter eines jeden Musikstükes genau kennen, und zu beurtheilen fähig seyn, um ihm die gehörige Farbe geben zu können.

Zu diesem Ziele gelanget man nur durch reelle Musikkennntnisse, durch vieles Hören besserer Musik, richtige Zergliederung ihrer Charakterzüge und durch reines Gefühl für fließenden Gesang.

Hier hilft all das ängstliche Jagten nach Schwierigkeiten nichts — es bleibt, wo der Geschmack fehlt, bloß kalte mechanische Arbeit ohne Herz und Kopf.

Menuetto Allegretto

Trio

A. Die zusammengebundenen Noten werden nur einmal angespielt.

B. Die untern Noten dieser Zwei Takte werden mit dem Daum der linken Hand gegriffen.

C. Auch hier werden die zwei zusammengebundenen Noten nur einmal angespielt.

Handwritten musical notation for guitar, consisting of ten staves. The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures (one sharp), time signatures (7/8), and dynamic markings like *p*, *f*, and *sf*. Fingerings are indicated by numbers 1-4. A section is marked "Prima Volta" and another "Pos 7". The music consists of complex rhythmic patterns and melodic lines.

Die Finger 2 und 3 bleiben liegen 1 und 4 aber rücken zu einem Bund auf oder ab

Handwritten musical score for piano, page 27. The score consists of 12 staves of music in G major (one sharp). The notation includes various musical symbols such as treble clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The piece concludes with a final chord marked with a double bar line.

B Mit allen 5 Fingern zugleich anzuschlagen.